



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES- (CCHLA)
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS (DLEM)
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS**

HASSÃ WANDERLEY BEZERRA

**“THAT IN ALEPPO ONCE...”: UMA LEITURA METAFICCIONAL DO
CONTO DE VLADIMIR NABOKOV**

João Pessoa - PB

2016.2

HASSÃ WANDERLEY BEZERRA

**“THAT IN ALEPPO ONCE...”: UMA LEITURA METAFICCIONAL
DO CONTO DE VLADIMIR NABOKOV**

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura
em Letras, da Universidade Federal da
Paraíba, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado.

João Pessoa, 08 de Junho de
2017.

BANCA EXAMINADORA

Lucia F. Nobre

Prof.^a Dr.^a Lucia Fátima Fernandes Nobre (UFPB)
Orientadora

Genilda Alves de Azerêdo

Prof.^a Dr.^a Genilda Alves de Azerêdo (UFPB)
Examinadora

Maria Luiza Teixeira Batista

Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Teixeira Batista (UFPB)

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal da Paraíba.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)

Bezerra, Hassã Wanderley.

"That in aleppo once...": uma leitura metaficcional do conto Vladimir Nabokov / Hassã Wanderley Bezerra. - João Pessoa, 2017.

44 f.

Monografia (Graduação em Licenciatura em Letras) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Fátima Fernandes Nobre

1. Conto. 2. Metaficção. 3. Leitor. 4. Crítica I. Título.

BSE-CCHLA

CDU 82-34

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal da Paraíba e todos os seus professores.

A minha família pela força e paciência.

A Klarisse Lima por todo seu incentivo e ajuda nas horas difíceis.

À professora e orientadora Lucia Nobre, que com paciência, dedicação, comprometimento e disponibilidade me ajudou na condução deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

Aos meus colegas de turma.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu sincero agradecimento.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso propõe um estudo metaficcional do conto “*That in Aleppo Once...*” de Vladimir Nabokov, objetivando identificar como a metaficção se apresenta na obra, quais os recursos utilizados pelo escritor para a construção da metaficcionalidade e quais as respectivas implicações no ato da leitura e na crítica literária. Nabokov, escritor russo-americano que ganhou fama por seu romance *Lolita* (1955) e por seu trabalho com a prosa e a estética metaficcional, escreveu em uma época de mudanças intensas no modo como se concebia a ficção e o fazer ficcional. Nabokov é um, dentre alguns escritores, que faz uso de um tipo de escrita chamada metaficcional, onde a ficção é incluída dentro da ficção, seja como um tema ou por meio de explícitos comentários sobre o processo de escrita. Utilizando teóricos da metaficção como Linda Hutcheon, Gustavo Bernardo, Patricia Waugh e outros, foi observado através da análise do conto que a metaficção é muito presente na obra “*That in Aleppo Once...*” manifestando-se em vários aspectos. Dentre estes, destacam-se as inúmeras ambiguidades criadas pelo uso do estilo epistolar, a identidade e caracterização dos personagens, os jogos de palavras, a inserção do discurso crítico e autorreflexivo e as intertextualidades. Esses elementos juntos provocam uma enorme multiplicidade de interpretações possíveis ao conto, cabendo ao leitor assumir um papel mais ativo na construção de sentidos da obra. Através de comentários críticos a respeito da própria escrita e da construção da narrativa, podemos concluir que a escrita metaficcional denuncia o papel extremamente autoconsciente do processo de criação ficcional por parte do escritor e instiga o leitor a assumir também o papel de “escritor” e de crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção, Nabokov, leitor, crítica, conto.

ABSTRACT

The present paper proposes a metafictional study of the short story "That in Aleppo Once ..." by Vladimir Nabokov, aiming to identify how metafiction is presented in the work, which resources the author uses for the construction of its metafictionality and the implications of reading and the act of literary criticism. Nabokov, a Russian-American author who gained fame for his novel *Lolita* (1955) and for his work with prose and metafictional aesthetics, wrote at a time of intense change in the way fiction was done and seen. Nabokov is one of some writers who make use of a type of writing called metafiction, where fiction is included within fiction, either as a theme or through explicit comments on the writing process. Using metafiction theorists such as Linda Hutcheon, Gustavo Bernardo, Patricia Waugh and others, it was observed through the analysis of the story that metafiction is very present in this work and that it manifests itself in several aspects. These include innumerable ambiguities created by the use of the epistolary style, the identity and characterization, word games, insertion of critical and self-reflexive discourse and intertextualities. These elements together cause an enormous multiplicity of possible interpretations for the story, and require from reader to assume a more active role in the construction of meanings. Through critical comments about the writing and construction of the narrative, it is concluded that the metafictional writing denounces the extremely self-conscious role of the writer's fictional creation process and instigates the reader to assume the role of a "writer" and a critic.

KEYWORDS: Metafiction, Nabokov, reader, critics, short story.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	07
2.	CAPÍTULO I.....	10
2.1	O CONTO.....	10
2.2	A METAFICÇÃO.....	15
3.	CAPÍTULO II.....	19
3.1	“THAT IN ALEPPO ONCE...”.....	19
3.2	O ESTILO EPISTOLAR.....	20
3.3	O DISCURSO CRÍTICO.....	23
3.4	A INTERTEXTUALIDADE.....	26
4.	CAPÍTULO III.....	32
4.1	IMPLICAÇÕES PARA O ATO DA LEITURA.....	32
4.2	IMPLICAÇÕES PARA A CRÍTICA.....	37
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
6.	BIBLIOGRAFIA.....	43

1. INTRODUÇÃO

São incontestáveis as mudanças que ocorreram e continuam a acontecer em nossa sociedade. O advento de novas tecnologias e os questionamentos sobre o que antes era unânime e incontestável afetaram sem dúvida a maneira como as pessoas agem e pensam. As mudanças na sociedade também afetaram as artes através de um conjunto de características e transformações que vem sendo chamado de Pós-modernismo. Segundo Gisèle Manganelli, “definir Pós-modernismo traz em seu bojo uma dificuldade extra: o fato de suas manifestações serem recentes e ainda estarem acontecendo no presente momento, além de revelarem grande pluralidade de forma e conteúdo.” (2009, p.301)

Apesar da dificuldade de defini-lo, Terry Eagleton, citado por Gisèle Manganelli, define o Pós-modernismo como:

[...] um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, auto-refletiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e ‘popular’, bem como entre arte e experiência cotidiana (2009, p. 301).

Esse ‘estilo de cultura’ traz consigo revisitações ao passado na tentativa de olhar por perspectivas diferentes e não somente aquelas que predominam. Também é dada a devida atenção a grupos e nacionalidades que antes não eram creditados nenhuma importância, assim como a gêneros que eram ditos como de cultura ‘baixa ou popular’. Além dessas características, Manganelli também resume em seu texto algumas outras como os experimentos linguísticos e narrativos empregados pelos autores, que brincam com as palavras e usam de narrações que assumem mais de uma voz no mesmo texto. Para a autora, “[...] vemos que o narrador pós-moderno não tem uma só maneira de se apresentar nas narrativas e as vozes misturam-se constantemente” (2009, p.304) ocasionando, ainda segundo a autora, em uma maior participação por parte do leitor a fim de completar o que não é dito e preencher os espaços que faltam, já que os textos do Pós-modernismo possibilitam diversas vias de interpretação e análise.

Outros autores como Brian MacHale e Linda Hutcheon também teorizam a respeito do Pós-modernismo. Esta última comenta em seu livro *A poetics of*

Postmodernism: History, Theory, Fiction que o pós-modernismo é um “[...] fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e desinstala os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, literatura, pintura, escultura, filme, vídeo, dança, TV, música, filosofia, teoria estética, psicanálise, linguística ou historiografia(...)” (1988, p.3)¹²

Para Hutcheon, a arte que está inclusa nessa nova forma de se fazer artístico, procura revisitar o passado a fim de direcionar os olhos do espectador, leitor ou ouvinte para uma versão diferente, vista por outra perspectiva. A crítica e a ironia fazem parte dessa arte que requer, por exemplo, do escritor e do leitor de um livro uma capacidade enorme de autorreflexão a respeito do próprio processo de escrita e de leitura.

Dentro do pós-modernismo, precedido por termos como metapolítica, metalíngua e metateatro, surge o termo ‘metaficção’ para caracterizar uma ficção densamente autorreflexiva, autoconsciente e que se duplica dentro de si própria. Teóricos como Linda Hutcheon (1980), Patricia Waugh (1984) e, recentemente no Brasil, Gustavo Bernardo (2010) teorizam sobre a metaficção.

Apesar dos estudos que cercam a metaficção serem escassos e relativamente recentes, datando do início dos anos 70, pode ser observado que essa estética foi usada em diversas obras que antecedem esse período. Como exemplo, *Hamlet*, de William Shakespeare, visto que há o artifício de uma peça dentro de outra peça e o próprio personagem Hamlet assume o papel de diretor da peça. Ou, em Cervantes, que ao publicar *Dom Quixote*, um romance de cavalaria, utiliza como personagem principal um homem aficionado por romances do mesmo tipo.

É difícil, se não impossível, contar o número de autores que vêm utilizando e utilizaram a metaficção em suas obras. Dentre eles, um escritor contemporâneo ganhou bastante destaque por sua narrativa metaficcional: Vladimir Nabokov, escritor russo-americano, escritor de inúmeros romances, poemas e contos. Em sua carreira, publicou diversos romances na sua língua mãe, o russo. Porém, foi quando começou a escrever em inglês que Nabokov ganhou reconhecimento mundial,

¹As citações de obras, artigos e textos teóricos escritos em inglês foram traduzidas livremente pelo autor.

²“contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges – be it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalyses, linguistics, or historiography.”

levando-o a ser sete vezes finalista do *National Book Award for Fiction*, prêmio dado anualmente a escritores pelos seus feitos literários. Apesar de ser mais conhecido por seu romance *Lolita* (1955), Nabokov manteve sua genialidade nos outros gêneros literários em que se aventurou, mais precisamente o conto, tendo escrito mais de dez coletâneas do gênero.

Nabokov escreveu e publicou durante sua vida mais de 50 contos em russo e em inglês. Após sua morte, na tentativa de reunir cronologicamente todos os contos do escritor, foi publicada uma coletânea chamada *Contos Reunidos* (2013), que continha ao todo 68 contos. Nessa obra, observamos o amadurecimento de Nabokov como escritor, não só em relação aos temas, mas também à sua forma de escrita.

Tendo em vista sua genialidade como escritor, este trabalho objetiva analisar um de seus contos, intitulado “*That in Aleppo Once...*”, onde o Nabokov faz uso da metaficção, buscando identificar como o artifício se materializa na obra. Apontando os recursos utilizados pelo escritor para a construção da metaficcionalidade e as respectivas implicações no ato da leitura, para o leitor e para a crítica.

O presente trabalho está dividido em três capítulos, além desta breve introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo irá tratar do material teórico que será usado para embasar a análise metaficcional do conto. Como ponto de partida deste capítulo, através do uso dos teóricos Nádya Battela Gotlib, Luzia de Maria e A.L. Bader será feito um breve estudo sobre a origem do conto como gênero literário e uma breve análise sobre suas mudanças ao longo do tempo até o chamado conto moderno. Em um segundo momento, Linda Hutcheon, Gustavo Bernardo e Patricia Waugh serão citados para definir e detalhar o artifício literário chamado de metaficção.

No segundo capítulo, partiremos para a análise do conto, desvendando e desmascarando todas as maneiras pelas quais a metaficção é usada na obra. Para auxiliar nessa análise, os postulados dos estudiosos da metaficção citados acima servirão de suporte teórico, com o fundamento de um trabalho crítico escrito por Kirsten Rutsala, no qual a autora estuda as ligações entre Nabokov e Tchekhov, outro escritor russo. No terceiro e último capítulo serão investigadas as implicações da metaficção para o ato da leitura, para o leitor e para a crítica literária.

2. CAPÍTULO I

2.1 O CONTO

A primeira parte deste capítulo possui a tarefa de definir o conto como gênero literário. Porém, essa definição fechada que possa nos ajudar a entender o que um conto é, e nos possibilite olhar para um texto e defini-lo como um conto é difícil. Em parte, devido à própria natureza aberta da narração quando comparado ao romance, e de todas as mudanças que o gênero sofreu ao longo do tempo, passando pela oralidade a elaboração literária.

Segundo Nádya Battela Gotlib, ao estudar a teoria do conto podemos perceber que há pessoas que acreditam em uma teoria exclusiva para esse gênero e outros que acreditam que essa teoria não seria diferente de uma mais geral da narrativa. Apesar desses últimos não estarem errados, questões estéticas começam a surgir. Teóricos questionam a existência de características próprias para esse gênero, e se a extensão, sua maior característica, seria suficiente para caracterizar uma narrativa como um conto, tendo este passado por tantas mudanças no decorrer de sua história (GOTLIB, 1990, p.8, 9).

Se defini-lo é tão difícil, é necessário então fazermos um passeio histórico para antes entendermos como o conto surgiu e sua evolução com o passar dos séculos. Nas palavras da autora, em seu livro *Teoria do conto*, “enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam” (1990, p.6).

O conto surgiu no meio de sociedades primitivas através da necessidade de passar os ensinamentos, mitos e ritos para os mais novos ou pela simples vontade do contar uma história. Nos tempos atuais, “em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e contam casos” (GOTLIB, 1990, p.5). Essa necessidade de comunicação, característica inerente aos seres humanos, que continuou forte com o passar do tempo, faz com que queiramos nos reunir e contar acontecimentos, notícias e, até mesmo, nosso dia a dia, e desperta nosso fascínio por essas histórias.

Movidos por essa vontade, passamos a registrar nossas histórias de forma escrita. É impossível afirmar onde e quando surgiram os primeiros registros escritos de contos. Alguns acreditam que tenham sido os contos egípcios que surgiram cerca

de 4000 anos antes de Cristo, passando por Abel e Cain da Bíblia, as histórias presentes na *Ilíada* e *Odisséia*, obras de Homero, e talvez a mais lembrada coletânea de contos da história, *As Mil e uma noites*. E como não se lembrar de Sharazade que impressiona e surpreende a todos ao despertar o fascínio humano do rei pelo narrar e ao escapar da morte iminente pelo simples contar de histórias, que se estende por mil e uma noites.

Pode ser observado que apesar de *As Mil e uma noites* terem sido registrados em forma escrita, o núcleo central dessas histórias não se afasta da velha tradição da narrativa oral. Para Luzia de Maria R. Reis, nesses primeiros registros escritos do conto encontramos uma estrutura que se repete, “seja um rei como ouvinte, seja um grupo de pessoas, há, quase sempre, a presença de espectadores e daquele que conta a história” (2004, p. 8). E isso se prolonga com outras coletâneas de contos que vieram depois, a citar o *Decameron* (1350) escrito pelo italiano Bocaccio e os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer.

Para Nádia Battella Gotlib (1990), o século XIV se destaca pela afirmação da estética do conto. Tomando o *Decameron* como exemplo, encontramos a mesma estratégia de narrativa oral que vimos com Sharazade, entretanto, dessa vez vemos e sentimos a ironia e a sensibilidade do escritor na obra. Em outras palavras, na obra de Bocaccio presenciamos um encontro entre duas realidades do conto: a primeira, a fantástica que nos remete a tradição oral dos mitos e lendas, e a outra que marca o início do enredamento artístico do conto. Nas palavras de Luzia de Maria R. Reis, em *Decameron* encontramos o conto:

Como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor. (2004, p.10)

Essa divisão entre uma versão popular do conto e outra que é carregada de ramificações artísticas, como é mencionado por Luzia de Maria R. Reis (2004), pode ser vista de imediato no uso de dois termos distintos em algumas línguas para designar tipos de histórias diferentes. Na língua inglesa, por exemplo, estão presentes os termos *tale*, que é usado para histórias de cunho popular que remetem às tradições orais, e *short story*, usado para nos referirmos a histórias de porte literário. Essa mesma separação de termos também é encontrada em línguas como

o alemão e o italiano. Sendo assim, o *Decameron* faria parte do grupo inicial de histórias que uniam essas duas características sem distinção (REIS, 2004, p.10, 11).

Com o passar dos séculos, a sociedade naturalmente sofreu mudanças radicais com o advento de tecnologias que afetaram essa tradição oral de contar histórias, diminuindo seu prestígio e sua importância nas funções que lhe foram atribuídas em tempos passados. Entretanto, estudiosos não pararam de estudar e analisar esses contos populares, tendo os estudos do russo Vladimir Propp como destaque. Propp, em seu livro *A morfologia do conto* (1928), analisou diversos contos de fada em busca de elementos narrativos em comum, encontrando 31 funções na estrutura narrativa, que designavam ações realizadas pelos personagens que se mostram equivalentes de uma história para outra. Seus estudos comprovaram que existem semelhanças estruturais entre os contos populares que definem o gênero.

Segundo Luzia de Maria R. Reis (2004), nos contos populares ou maravilhosos “o que importa é a mensagem a ser transmitida e nada chama a atenção para a linguagem como manifestação artística em si mesma” (p.16). Já o conto que traz uma carga literária “é criação de um único indivíduo, inscrevendo-se entre realizações artísticas”, sendo tratado “como uma forma igualmente aberta a experimentalismos e inovações, ganhando sempre como arte e esgueirando-se, cada vez mais, de concepções fechadas, normativas e estanques” (REIS, 2004,p.17).

Observa-se que a tarefa de definir esse conto literário, na tentativa de prendê-lo em uma forma única vai de encontro à própria natureza livre do mesmo. Entretanto, para propósitos de estudo, é necessário apresentar as características que, em princípio, lhe definem como tal. A primeira, e mais conhecida, é o seu tamanho, uma história em prosa com um número reduzido de páginas, o que acarreta em sua economia nas palavras:

É inegável, por exemplo, que um escritor, ao escrever um conto, parte da noção de limite sabendo que, se não tem o fator tempo jogando no seu time, deverá brigar pela densidade. Se não conta com o livre esparramar-se no sentido horizontal, se busca construir com a linguagem quase que o efeito de um flash, conduz a narrativa de modo a que o princípio da economia opere a máxima profundidade, alcançando a dimensão vertical (REIS, 2004, p.23).

O conto pode surgir a partir de qualquer coisa, desde um acontecimento extraordinário ao simples nada. Seguimos então, para sua construção que tem por obrigação produzir uma sensação no leitor, geralmente descrita como uma 'explosão' de sentidos. O crítico literário, A. L. Bader em "The structure of the modern Short Story" resume muito bem a estrutura de um conto como:

Qualquer história (1) que derive sua estrutura do enredo baseado em um conflito e emitindo em ação; (2), cuja ação é sequencial, progressiva, ou seja, oferece algo para o leitor ver desdobrar e desenvolver, geralmente por meio de uma série de complicações, evocando assim suspense; e (3) cuja ação finalmente resolve o conflito, dando assim 'sentido' a história(1945, p.108).³

Essa estrutura, claro, não é vista, e não deve ser vista como um padrão que todos seguiram, seguem, ou devam seguir. Pois as formas de desenvolvimento variam, inversões são feitas, o foco em algum elemento pode ser maior e o conflito pode não ser tão visível quando se espera.

Em contraste com esse tipo de história, escritores começam a quebrar com essas constantes, termo utilizado por Cortázar. Surge então no século XIX, dentre outros, Tchekhov, escritor russo que influenciou o que a crítica literária chama de o conto moderno. Quebrando muitas dessas características citadas acima, inserindo monólogos junto de diálogos, expondo o interior dos personagens e quebrando o chamado *plot structure*, como descrito acima.

Segundo Nadia Gotlib (1990),no modo tradicional de narrar, "a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final" (p.29), por outro lado, no conto moderno a "narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada" (p.29). Naturalmente, essa nova roupagem do conto gerou críticas. A falta de estrutura, a fragmentação e o sentido de que nada de extraordinário ou que merecesse ser contado acontece estão entre as mais comuns. Bader (1945),defendendo o conto moderno, argumenta que este possui uma estrutura muito parecida com a do conto tradicional, deste modo, o que difere de seus antepassados é somente uma mudança de técnica.

³Any story (1) which derives its structure from plot based on a conflict and issuing in action; (2) whose action is sequential, progressive, that is, offers something for the reader to watch unfold and develop, usually by means of a series of complications, thus evoking suspense; and (3) whose action finally resolves the conflict, thus giving the story 'point'."

Essa técnica reside na forma indireta do contar. Os escritores de contos modernos liberam fragmentos de acontecimentos, omitindo grande parte das informações, deixando-as implícitas através de pequenas sugestões. Aflorando, assim, a imaginação do leitor e deixando para este, a tarefa de revelar o que não é revelado por palavras (BADER, 1945, p.110). A mudança de conexão e atitude do leitor em relação ao conto é algo marcante nessa fase atual do conto. Segundo Reis(2004), esse tipo de narrativa exige que o leitor saia de sua antiga postura passiva, esperando que o escritor lhe dê todas as respostas, e passe a agir de forma ativa na resolução dos “jogos” deixados pelo escritor.

Em resumo, o conto, que teve seu início com o simples objetivo de registrar de forma escrita histórias contadas oralmente e passadas ao longo das gerações, passa por uma mudança de paradigma e ganha um teor artístico gerado pela pessoa que o escreve. Impulsionado por mudanças no tempo e na sociedade, o conto passa novamente por uma transformação, ganhando atributos que o destacam frente aos contos previamente escritos, sendo comumente chamado por teóricos de conto moderno.

Entre os diversos atributos, encontramos muitos que tornam ou nos ajuda a identificar um texto como metaficcional, entretanto, nem todo conto moderno é metaficcional. Entre as características podemos citar a ‘descontinuidade’, a ‘quebra de sequência previsível’, a ‘intertextualidade’, ‘a simultaneidade de cenas’, e até mesmo as ‘técnicas de construção de poemas’, e a “inclusão, na composição do texto, de posicionamentos autocríticos, ou seja, textos que refletem e questionam seu próprio processo de construção”. (REIS, 2004, p.85, 86).

Tendo em vista o objetivo do presente trabalho, é necessário um destaque maior para a última característica citada acima. Essa autorreferência, discurso crítico, exposição dos recursos literários são, sem sombra de dúvidas, a escolha estética que vem sendo mais usada na contemporaneidade. Ela também é mencionada por Luzia de Maria R. Reis, a qual ainda comenta que a arte moderna possui uma característica marcante que é o “debruçar-se sobre si mesma” (2004, p.30).

2.2 A METAFICÇÃO

Apesar de o termo ‘metaficção’ ser o mais comum para designar o fenômeno estudado nessa monografia, na tentativa de entender um fenômeno que até então não havia recebido a devida atenção, a crítica literária ao longo de décadas fez uso de diversos outros termos, que embora não sejam sinônimos servem para exemplificar a dificuldade ou a discordância dos estudiosos. Antirromance, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, superficção, dentre outros, são alguns exemplos (FARIA, 2012).

Desde o início dos anos 70 o termo ‘metaficção’ passou a ser o mais usado. Talvez a melhor definição para esse artifício não seja de apenas um único teórico, mas uma compilação de vários. Começamos então por Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, que define de forma resumida a metaficção como: “ficção sobre ficção-isto é, a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística” (1980, p.13)⁴. A autora faz uso de uma alegoria com a figura mitológica de Narciso para representar a autoconsciência, característica marcante da metaficção.

No livro *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* escrito por Patricia Waugh, a autora também traz à tona essa característica, definindo metaficção como: “um termo dado à escrita ficcional que auto consciente e sistematicamente salienta seu *status* como um artefato, para levantar questionamentos quanto a relação entre ficção e realidade” (1984, p.2)⁵. Já para Gustavo Bernardo, que também discutiu sobre o assunto, a metaficção é um: “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (2010, p.9).

Essas definições possuem em comum uma característica, todas elas tratam de uma ficção que se desdobra. Uma ficção que está dentro dela mesma e que fala a respeito dela de uma forma crítica, consciente e voltada para seus problemas de representação e construção. Na prática, a metaficção “resulta na escrita que exhibe

⁴ “fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

⁵ “Is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

consistentemente sua convencionalidade, que explícita e abertamente revela sua condição de artifício e que, portanto, explora a problemática relação entre a vida e a ficção” (WAUGH, 1984, p.4)⁶.

Faz parte do senso comum que a realidade é o mundo tangível em que vivemos. Já a ficção, que muitas vezes imita a realidade é o inventado. Entretanto, quando a ficção traz em si questionamentos que implicam em um refletir sobre a própria realidade, as barreiras entre realidade e ficção tornam-se instáveis. Sendo assim, romances e contos que explorem a metaficção tendem a construir uma ficção como conhecemos, porém dotada de reflexões e comentários sobre o próprio processo de escrita e construção, culminando no desmascarar dessa ficção e no inevitável conflito entre realidade e ilusão.

O termo metaficção foi usado pela primeira vez pelo escritor e crítico literário William H. Gass em um ensaio escrito pelo mesmo nos anos 70 denominado “Fiction and the figures of life”. Entretanto, esse fenômeno literário pode ser encontrado em diversas obras de diversas escolas literárias ao longo das décadas: “a metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus.” (BERNARDO, 2010, p.39). Como exemplos de que a prática é antiga temos Shakespeare, Cervantes, Chaucer ou, até muito antes com *As mil e uma noites*. O romance *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne, é considerado por muitos como a principal representação do romance metafictional.

Se buscarmos em dicionários da língua portuguesa (PRIBERAM, INFOPÉDIA, AURÉLIO), rapidamente achamos a definição do prefixo ‘meta’ como uma palavra usada para exprimir ‘transcendência’ ou até mesmo a ‘de reflexão sobre si’. Por volta dos anos 60, de acordo com Patricia Waugh, os vários termos que possuíam ‘meta’, como metafísica, metalinguagem, metapolítica, remetiam: “a uma cultura mais geral interessada na problemática de como os seres humanos refletem, constroem e mediam suas experiências de mundo” (1984, p.2)⁷.

Quando tratamos de metaficção, surgem algumas problemáticas, uma delas envolve como as pessoas refletem seu papel no mundo e sua relação com o

⁶“results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction.”

⁷“a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world.”

mesmo. Pois, se nós fazemos isso através da linguagem, a função desta é de construir e manter o senso da nossa realidade. Porém, “a simples noção de que a língua passivamente reflete um mundo coerente, significativo e objetivo não é mais sustentável” (WAUGH, 1984, p.3)⁸. Vivemos em um mundo imerso em múltiplos, nada é absoluto ou concreto ao ponto de não poder ser rebatido, e essa característica afeta os textos literários ao tentar expressar a impossibilidade de impor um único significado, as formas convencionais são distorcidas, ou organizadas em ordens que são incomuns para os padrões dos tempos passados.

Isso gera outra questão que reside na difícil relação entre o que é realidade e o que é ficção. Sobre o assunto, Waugh (1984) utiliza a palavra *frame*, como as molduras de um quadro, para representar a dicotomia entre ficção e realidade pelo uso da metaficção. Para a teórica, tanto a realidade quanto a ficção estão molduradas, mas com o uso da metaficção não é possível distinguir onde o *frame* da ficção acaba e o da realidade começa. De acordo com essa linha de pensamento, as capas de um livro, o abaixar das cortinas no teatro ou o *the end* no cinema não seriam mais o suficiente para demarcar os territórios (WAUGH, 1984, p.28, 29).

Na prática da escrita, “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade.” (BERNARDO, 2010, p. 42) E isso, demanda do leitor uma carga intelectual muito grande para lidar com o fato de que os textos são escritos e construídos verbalmente e não uma pequena representação da vida (LODGE, 1992, p.214 *apud* BERNARDO, p. 42).

Essas problemáticas geradas pelo uso da metaficção implicam que textos carregados de metaficcionalidade necessitam de uma participação mais efetiva do leitor. Autores como Bernardo, Waugh e Hutcheon apontam para um novo papel do leitor nos textos pós-modernos (onde a metaficção é extensivamente usada). Segundo Hutcheon, na metaficção: “o leitor ou o próprio ato de leitura tornam-se frequentemente tema de partes das situações da narrativa, reconhecido como tendo uma função de cooparticipação.” (1980, p.37)⁹. Esse novo papel que é demandado do leitor exige uma troca de experiências com o objeto de leitura, e mais importante, a consciência de que o processo também está envolvido no produto final.

⁸“The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and ‘objective’ world is no longer tenable.”

⁹“The reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function.”

Após termos esclarecido o contexto histórico e teórico da metaficção, podemos agora prosseguir para a próxima etapa desse trabalho onde analisaremos minuciosamente como a metaficção é construída no conto de Nabokov, destacando cada um dos recursos narrativos usados pelo escritor.

3. CAPÍTULO II

3.1 THAT IN ALEPPO ONCE...

O conto “*That in Aleppo Once...*” obteve sua primeira aparição oficial na revista norte americana *Atlantic Monthly* no ano de 1944. Em 1958, foi publicado na coletânea de contos de Nabokov denominada *Nabokov's Dozen: A Collection of Thirteen Stories*.

Nabokov ambienta sua história durante a segunda guerra mundial, conflito global que ocorreu entre os anos de 1939 a 1945, onde países do continente europeu, americano e asiático se envolveram em um conflito armado que culminou em milhões de mortes. Esta guerra mostrou ao mundo os horrores do partido Nazista, responsável por muitos civis mortos.

O conto é escrito no formato de uma carta redigida por um remetente não identificado, que é um escritor, a um suposto amigo compatriota também escritor, referido apenas pela letra ‘V’. Nessa carta, o narrador personagem informa ao amigo que possui uma história para lhe contar. Então, o narrador passa a comentar em primeira pessoa, que apesar de ter se apaixonado por uma moça e ter casado com ela, agora conseguia falar de sua suposta esposa como se a ela jamais houvesse existido.

Para explicar a suspeita da não existência de sua suposta esposa, o narrador passa a relatar os acontecimentos que o levaram a chegar a tal conclusão. Passamos a acompanhar então os esforços do casal de personagens em conseguir vistos e documentos necessários para deixar a França, lugar onde residiam, e fugir para os Estados Unidos. Fuga necessária devido a um livro escrito pelo narrador onde havia críticas ao partido nazista, motivo pelo qual ele agora temia a perseguição dos Alemães.

Entre inúmeras viagens de trem, os dois personagens acabam separando-se após uma parada em uma estação, reencontrando-se semanas depois. Interrogada pelo marido quanto ao que havia feito durante todo aquele tempo, a esposa alega que havia dormido na companhia de outras duas viajantes e que o procurava há algum tempo.

Eventualmente, desmentindo a primeira versão, a mulher conta ao seu marido uma segunda versão, revelando que havia fugido com outro homem. A revelação faz

com que ambos se distanciem um do outro pouco a pouco. Mais à frente, a suposta esposa conta uma terceira versão, alegando nunca ter fugido com o homem.

Em seguida, o narrador personagem revela ao leitor que as coisas entre o casal não estavam melhorando e que ele supostamente havia levado a esposa para uma praia com o objetivo de descansar. Após algum tempo, já de volta da pequena viagem, o narrador recebe a notícia de que havia conseguido os papéis para sair do país. Quando, ao retornar ao apartamento onde sua mulher supostamente deveria estar, descobre que ela havia ido embora.

Em busca de respostas, o narrador vai à procura de amigos que o casal possuía em comum e acaba descobrindo que sua esposa vinha contando histórias sobre os dois, que segundo o próprio nunca existiram: como a violência contra sua esposa e o maltrato de um cachorro de estimação, que o narrador afirma jamais ter possuído. Tempos depois, já em um navio com possível rumo a América, o narrador conta a V, o destinatário de sua carta, sobre o encontro com um conhecido do casal que o perguntou sobre sua esposa e dizia ter encontrado com ela dias antes em um navio em outra cidade, alegando que seu marido iria se juntar a ela com malas e passagens.

O narrador então encerra sua história pedindo ao amigo que o ajude a entender os acontecimentos que acabara de lhe contar, através de sua arte. E o conto, por sua vez, é encerrado com um parágrafo enigmático e que aparentemente não pertence ao local onde ele foi posicionado, retomando possíveis acontecimentos da história do narrador.

3.20 ESTILO EPISTOLAR

Para Patricia Waugh, o texto metaficcional é muitas vezes visto como um texto experimental. Esse tipo de escrita demanda que sejamos “[...] autoconscientes sobre suas práticas linguísticas” (1984, p.64)¹⁰. Entretanto, esses mesmos leitores requerem que os textos que utilizam elementos metaficticiais tenham um grau de familiaridade com aquilo que já é falado e conhecido, caso contrário, podem ser rejeitados. Segundo a autora:

Na metaficção é precisamente o cumprimento, bem como o não cumprimento das expectativas genéricas, que proporciona tanto a

¹⁰“self-conscious about its linguistic practices.”

familiaridade como o ponto de partida da inovação. As convenções bastante usadas do realismo ou da ficção popular são usadas para estabelecer uma linguagem comum, que é então estendida por enfraquecimento paródico e muitas vezes amalgamada com formas culturais de fora da tradição literária mainstream, incluindo *journalese*, influências de televisão como novela, dispositivos cinematográficos e os efeitos de gêneros como a ópera espacial (WAUGH, 1984, p.64).¹¹

Em *‘That in Aleppo once...’*, encontramos o estilo epistolar sendo usado de forma paródica para fazer a ponte entre o conhecido e o experimental. O leitor do conto, no exato momento que põe os olhos sobre o texto percebe que é uma carta, criando naturalmente algumas expectativas. A primeira delas está no propósito geralmente aceito de se usar o gênero epistolar para adicionar um maior realismo à história, assim imitando a vida real, do mesmo modo que é usado o plano de fundo histórico: a segunda guerra mundial onde a comunicação por cartas era muito comum. Dessa forma, é iniciado um conflito entre realidade e ficção pelo fato do gênero e o tempo no qual transcorre a história transmitirem uma impressão de verossimilhança ao leitor. A segunda expectativa está na existência de um remetente e um destinatário, respectivamente, a pessoa que escreve e o que recebe a carta. Por fim, também se leva em consideração a estrutura de uma carta, com datas, assinaturas e um final e algumas outras características que o gênero epistolar implica como a atmosfera de intimidade e o conhecimento compartilhado entre as partes.

Entretanto, essas expectativas são quebradas no conto através da adição de artifícios metaficcionais. Para Kirsten Rutsala, Nabokov “deliberadamente complica as coisas, criando tanto um narrador não confiável e um segundo personagem (a esposa do narrador) que inventa histórias sobre suas experiências” (2014, p.33)¹². A desconfiança no narrador acontece devido ao personagem ser um escritor, fazendo assim com o que o conteúdo da carta, sempre narrado pela perspectiva deste, se torne duvidoso dentro do universo ficcional do conto.

Adicionalmente, V, que compartilha a profissão do narrador, também carrega um grau de desconfiança. Rutsala (2014) menciona que “pode ser tentador para o leitor supor que, ‘V’ é, na verdade, Vladimir Nabokov, mas leitores experientes de

¹¹“In metafiction it is precisely the fulfillment as well as the non-fulfillment of generic expectations that provides both familiarity and the starting point of innovation. The well-worn conventions of realism or of popular fiction are used to establish a common language which is then extended by parodic undermining and often amalgamated with cultural forms from outside the mainstream literary tradition, including *journalese*, television influences such as soap opera, cinematic devices and the effects of such genres as space opera.”

¹² “deliberately complicates matters by creating both an unreliable narrator and a second character (the narrator’s wife) who invents stories about her experiences.”

Nabokov sabem que tais suposições são perigosas.” (p.39).¹³ Do início ao fim do conto, o leitor não consegue descobrir a verdadeira identidade de V, cabendo ao leitor imaginar e criar suposições quanto à identidade do destinatário.

Para melhor sustentar o argumento de que não se pode confiar nos personagens, o narrador menciona nas primeiras palavras do segundo parágrafo: “Eu tenho uma história para você” (NABOKOV,p. 241)¹⁴. Após tal afirmação, o narrador dá início a sua história de fuga. Essa história é conscientemente inserida pelo narrador dentro da narrativa e como ambos, remetente e destinatário, são escritores, a dúvida quanto à veracidade do conteúdo da carta é intensificada ao extremo, implicando que tudo o que é contado pelo escritor da carta pode não passar de níveis diegéticos diferentes.

Outra quebra de expectativa reside no final enigmático da carta, pois o narrador começa a concluir sua história com o seguinte parágrafo:

Você, mortal feliz, com sua linda família (Como está Inês? Como estão os gêmeos?) E seu trabalho diversificado (como estão os líquenes?), dificilmente se pode esperar que desvende o meu infortúnio em termos de comunhão humana, mas você pode esclarecer as coisas para mim através do prisma da sua arte (NABOKOV,p. 249).¹⁵

Este parece ser um final comum para uma carta em que o narrador volta a se dirigir de forma direta ao seu amigo, pedindo que o aconselhe e o faça entender os acontecimentos que acabou de relatar. Acontecimentos esses que envolvem o abandono da mulher e a culminante chegada do narrador ao seu refúgio. Entretanto, o conto termina com outro parágrafo que aparentemente não se encaixa com o citado acima, em que o narrador volta a fazer referência a sua mulher, como se a personagem ainda estivesse com ele: “Mas *que pena*. Que se dane sua arte, estou terrivelmente infeliz. Ela não para de andar pra lá e pra cá [...]” (NABOKOV, p.249)¹⁶.E mais a frente, finalizando o parágrafo e o conto, lemos: “Poupe-me, V.:

¹³“it may be tempting for the reader to assume that ,V' is actually Vladimir Nabokov, but practiced readers of Nabokov know that such assumptions are dangerous”

¹⁴“I have a Story for you.”

¹⁵“You, mortal happy, with your beautiful family (How is Ines? How are the twins?) And their diversified work (how are the lichens?), I can hardly be expected to draw my misfortune in terms of human fellowship, but you can Clarify things for me through the prism of your art”

¹⁶“Yet the pity of it. Curse your art, I am hideously unhappy. She keeps on walking to and fro [...]”

você estaria trapaceando com uma implicação insuportável se você tomasse isso como um título,”¹⁷ (NABOKOV,p.249)onde V é novamente mencionado.

3.3 O DISCURSO CRÍTICO

Essa quebra de expectativas do gênero epistolar devido a sua paródia não funcionaria tão bem caso não houvesse também a inserção do discurso crítico no conto. Entende-se como discurso crítico todo e qualquer comentário sobre o processo de criação do texto. Esse recurso geralmente é exposto através de um jogo de palavras e na colocação delas em lugares estratégicos dentro do texto literário, que na maioria das vezes causa mais ambiguidade ou intensifica esse efeito.

Para melhor entendermos o que seria esse discurso crítico, voltemos aos últimos parágrafos do conto, citados anteriormente. O narrador, ao utilizar palavras como *You* e *happy mortal*, direciona o olhar do leitor para a verdadeira identidade dos envolvidos. Ao utilizar o pronome, o narrador fala com o próprio leitor, pois é este quem precisa *desvendar* o enigma deixado pelo personagem. O narrador, ao caracterizar o remetente como um “mortal feliz” expõe sua identidade ficcional no universo do conto, informando ao leitor que o que está sendo lido é um produto ficcional. Cabendo então ao leitor, humano e mortal, entender os acontecimentos através do “*prism of your art*” (Nabokov, p.249).

É impossível, entretanto, excluir a possibilidade de que V seja apenas um personagem escritor dentro da história, ou até mesmo o próprio Vladimir. Ao considerar tais hipóteses, os comentários críticos produzem um efeito similar. Em três momentos diferentes, o narrador deixa comentários para seu amigo sobre sua escrita. O primeiro acontece quando ao seguir para os Estados Unidos de barco o narrador encontra um médico que havia conhecido anteriormente, este afirma ter visto a mulher alguns dias atrás. Logo após terminar sua história, o narrador diz ao amigo que “[...] isso é, eu suponho, o ponto da história toda – entretanto, se você escrever isso, melhor não fazer dele um médico, pois esse tipo de coisa já está ultrapassado” (NABOKOV,p.249).¹⁸

O fragmento acima faz uma pequena sugestão quanto à caracterização de

¹⁷“Spare me, V.: you would load your dice with an unbearable implication if you took that for a title.”

¹⁸ “This is, I gather, the point of the whole story – although if you write it, you had better not make him a doctor, as that kind of thing has been overdone.”

um personagem. Em sequência, o *'prism of your art'* indiciaria o próprio olhar crítico de V. Culminando no comentário sobre o título do conto na frase que finaliza a história, apontando ao leitor que o título é importante, já que carregaria uma *'unbearable implication'* se V *'took that for a title'*. E de fato o título é uma peça fundamental no jogo de interpretações do conto, como poderá ser visto mais à frente.

Para Rutsala: “o verdadeiro tema da história parece ser uma exploração do processo de contar histórias, de construção de uma narrativa e transformação de eventos reais em ficção” (2014, p.39).¹⁹ E, de fato, através da utilização destes comentários, o leitor pode confirmar, caso este ainda não tenha percebido, que a carta, maneira pelo qual o conto é escrito, é apenas uma história inventada pelo narrador.

Dessa forma, o narrador chama indiretamente a responsabilidade do leitor, que agora precisa participar de forma ativa e completar a história. Entretanto, essa não é a primeira vez que o narrador requer tal tarefa. Outros exemplos de exposição do processo de criação literária podem ser encontrados em diversos momentos do conto.

O primeiro momento encontra-se nos primeiros parágrafos do conto, quando o narrador comenta que a história que está contando lhe lembra: “dos dias quando nós escrevemos nosso primeiro verso quente e borbulhante e todas as coisas, uma rosa, uma poça, uma janela iluminada, gritavam para nós: 'Eu sou uma rima!' Sim, este é um universo muito útil” (NABOKOV, p.241)²⁰. Nessa passagem, o narrador compara a história que está contando com os tempos em que, para o personagem, tudo era uma rima, ou seja, toda palavra poderia ter uma rima. Dessa forma, o narrador não só brinca com a questão da realidade empírica representada pelos objetos e a realidade da ficção representada pela rima e o verso, mas também expõe criticamente o processo de criação poética.

Em outras palavras, é possível presumir que assim como em seu passado, em que junto de seu amigo, o narrador brincava com as palavras e rimas, a história que está contando também pode ser um fruto criativo onde a personagem joga com as palavras. Na mesma linha do pensamento anterior, o narrador prossegue

¹⁹ “The story's true subject seems to be an exploration of the process of telling stories, of constructing a narrative and transforming actual events into fiction.”

²⁰ “of the days when we wrote our first udder-warm bubbling verse, and all things, a rose, a puddle, a lighted window, cried out to us: 'I'm a rhyme!' Yes, this is a most useful universe.”

dizendo: “Nós jogamos, nós morremos: *ig-rhyme*, *umi-rhyme*” (NABOKOV, p.241)²¹, reforçando metaforicamente o conflito entre realidade e ficção, pois entende-se que o jogo e a morte também podem ser encarados como vida e morte, uma vez que, ao usar as palavras jogo e morte na língua russa, juntas da palavra ‘rima’, o narrador faz um paralelo entre ficção e realidade.

Posteriormente, ainda no mesmo parágrafo, o narrador continua:

E as almas sonoras dos verbos russos emprestam sentido à gesticulação selvagem de árvores ou para algum jornal descartado, deslizando e se embaralhando novamente, com abas descartáveis, sendo empurrados em movimentos abruptos ao longo de um porto sempre varrido pelo vento (NABOKOV, p.240).²²

O narrador compara os sons dos verbos russos aos sons de objetos reais, como o balançar das árvores e o chacoalhar de jornais espalhados ao vento. Ao fazer isso, ele explicitamente expõe seu processo de caracterização poética do mundo real, reforçando a interpretação de que o conteúdo narrado é apenas uma história ficcional dentro do conto.

Essa interpretação fica ainda mais clara quando analisamos a suposta esposa do narrador. Segundo este, “embora eu tenha documentos para provar o matrimônio, eu estou certo agora de que minha esposa nunca existiu” (NABOKOV, p.241)²³. Essa contradição sugere ao leitor a dúvida entre a existência ou não da esposa no universo ficcional do conto, ou o fato da personagem ser apenas mais uma produção ficcional, assim como toda história contada pelo narrador.

Os exemplos não param à medida que a caracterização prossegue. Primeiramente, o narrador se refere ao nome da hipotética esposa como: “o nome de uma ilusão” (NABOKOV, p.241) ²⁴. Em outras palavras, um produto do imaginário. Em segundo lugar, o narrador afirma que é capaz de falar de sua esposa comoalaria de uma “personagem em uma história” (NABOKOV, p.241)²⁵, comparando-a a um personagem fictício. Em terceiro, mas não último, há uma subversão da expressão amor à primeira vista, quando o narrador diz que “foi amor

²¹ “We play, we die: *ig-rhyme*, *umi-rhyme*” ‘*ig*’ e ‘*umi*’ provavelmente referem-se às palavras russas.”

²² “And the sonorous souls of Russian verbs lend a meaning to the wild gesticulation of trees or to some discarded newspaper sliding and pausing, and shuffling again, with abortive flaps and apterous jerks along an endless windswept embankment.”

²³ Although I can produce documentary proofs of matrimony I am positive now that my wife never existed

²⁴ “the name of an illusion”

²⁵ “character in a story”

ao primeiro toque ao invés de amor à primeira vista” (NABOKOV, p. 241)²⁶, o que implica dizer que a personagem não pode ser vista, já que é inventada, podendo ser apenas tocada através das folhas do papel.

Em outra passagem do conto, o narrador afirma não conseguir lembrar-se de sua esposa, e que: “quando eu a quero imaginar, tenho que me agarrar mentalmente em uma pequena marca de nascença marrom no seu antebraço felpudo, como alguém se concentra em um sinal de pontuação em uma frase ilegível” (NABOKOV, p.242)²⁷. Comparando o ato de lembrar-se da esposa ao de escrever, o narrador personagem demonstra ao leitor que o esforço feito se iguala a tentativa de criar um ser ficcional.

De acordo com Rutsala (2011), “em um sentido metaliterário, Nabokov está descrevendo o processo de composição, em que o escritor imagina vários possíveis resultados para a sua história, revisando os detalhes e as linhas narrativas [...]” (p.40-41)²⁸. Ou seja, ao expor o próprio processo de criação, o narrador entrega ao leitor a possibilidade de que sua suposta mulher exista apenas no papel e em sua imaginação.

3.4 A INTERTEXTUALIDADE

Outra maneira pela qual a metaficção se apresenta no conto é através da intertextualidade com outras obras. A fim de entendermos melhor Nabokov e consequentemente o conto ‘*That in Aleppo Once...*’, é necessário voltarmos no tempo e observarmos quem foram os grandes escritores russos que o antecederam. O principal motivo dessa manobra está no grande apressado de Nabokov por eles e a grande influência desses em sua escrita. Dentre esses escritores encontram-se grandes nomes como Tolstoy, Tchekhov e Pushkin. Este último, segundo a ensaísta Kirsten Rutsala, pode ser “visto como uma figura central, até mesmo o fundador, de duas tradições literárias paralelas: a literatura russa clássica e os textos

²⁶ “it was love at first touch rather than at first sight”

²⁷ “when I want to imagine her I have to cling mentally to a tiny brown birthmark on her downy forearm, as one concentrates upon a punctuation mark in a illegible sentence”

²⁸ “In a metaliterary sense, Nabokov is describing the process of composition, in which the writer imagines multiple possible outcomes for history, revising the details and the narrative lines [...]”

autoconscientes ou metaliterários” (2014, p. 34).²⁹Rutsala também argumenta que:

Nascido um século depois de Pushkin, Nabokov foi altamente consciente de sua herança literária. A literatura russa constitui um componente fundamental do vocabulário artístico de Nabokov; citações e alusões a textos literários russos formam uma parte crucial do tecido das obras de Nabokov (2014, p.34).³⁰

De fato, ao analisarmos a obra geral do escritor é possível verificar a enorme incidência de intertextualidades e jogos de palavras que fazem referência a seus compatriotas. Não seria diferente com o presente objeto de estudo. Logo nos primeiros parágrafos do conto, momento em que o narrador se prepara para contar a história ao amigo, encontramos o seguinte fragmento: “venho até você como aquela mulher desenfreada em Tchekhov que estava com muita vontade de ser descrita” (NABOKOV,p.241)³¹. Aqui encontramos uma referência feita a Tchekhov, escritor especialmente admirado por Nabokov, como pôde ser constatado em uma de suas aulas, quando ele comenta que: “Pushkin e Tchekhov juntos são os mais puros escritores que a Rússia já produziu no sentido da completa harmonia que seus textos transmitem.” (NABOKOV, 1981, p.156). A intertextualidade em questão é feita com o conto nomeado ‘*The Lady with the Dog*’ (1899), cuja história é focada em um casal de amantes, Gurov e Anna Sergeyevna, que se engajam em uma relação extraconjugal.

Ao colocar lado a lado as duas histórias, um paralelo entre as personagens dos contos se revelam ao leitor. Em primeiro lugar, na história de Tchekhov, a personagem Anna possui um cachorro, o que também acontece no conto de Nabokov, mas de forma diferente. No último, o cachorro faz parte da caracterização da personagem, possivelmente construída pelo narrador escritor, já que é mencionado em uma das várias histórias contadas: “‘O cachorro’, ela disse, ‘o cachorro que nós deixamos. Eu não consigo esquecer o pobre cachorro’”³² (NABOKOV,p.243). A existência desse cachorro é desmentida pelo próprio narrador quando diz que “a honestidade do sofrimento dela me chocou, pois nunca tivemos

²⁹ “seen as a central figure, even the founder, of two parallel literary traditions: classic Russian literature and self-conscious metaliterary texts.”

³⁰“Born a century after Pushkin, Nabokov was highly conscious of his literary heritage. Russian literature constitutes a fundamental component of Nabokov’s artistic vocabulary; quotations from and allusions to Russian literary texts form a crucial part of the fabric of Nabokov’s works.”

³¹“I come to you like that gushing lady in Chekhov who was dying to be described”.

³² “The dog’, she said, ‘the dog we left. I cannot forget the poor dog’”.

um cachorro.” (NABOKOV, p.243)³³.

Outro paralelo entre as personagens está no fato de ambas terem casos extraconjugais, fato que fica muito claro do começo ao fim no conto de Tchekhov. Porém, não tão claro, e inclusive incerto, no conto de Nabokov. Como já dito anteriormente, a esposa do narrador conta diversas histórias, sendo uma delas a de que havia traído seu marido com outro homem. Entretanto, em outro momento, a personagem tenta desmentir o que havia dito anteriormente: “Eu juro que não fiz isso. Talvez eu viva várias vidas ao mesmo tempo. Talvez eu quizesse testá-lo. Talvez este banco é um sonho e estamos em Saratov ou em alguma estrela.” (NABOKOV, p.247)³⁴. Sendo assim, como aponta Kirsten Rutsala (2014) ao analisar a ligação entre Tchekhov e Nabokov, ambas as personagens vivem vidas duplas. Entretanto, a personagem em Nabokov vai além possuindo uma vida múltipla e carregada de incertezas, essas geradas pela constante contradição.

Apesar da importância da intertextualidade com Tchekhov, talvez a mais óbvia seja aquela com Shakespeare. Ao visualizar o título do conto *‘That in Aleppo Once...’*, duas coisas sobressaem para o leitor mais instruído. A primeira é que o título está entre aspas, ou seja, é uma citação. A segunda é que este fragmento foi retirado da famosa peça shakespeariana *‘Otelo’*. Esta por sua vez, conta a história de um general mouro chamado Otelo, que é traído por seu serviçal, fazendo-o acreditar na traição de sua esposa, Desdemona. Otelo, não suportando a provável traição da esposa, a mata. Minutos depois, o general descobre a inocência de sua esposa e, em seguida, acaba com a própria vida após mencionar as seguintes palavras:

“Peço-vos, por favor que em vossas cartas,
ao relatardes estes tristes fatos,
faleis de mim tal como sou, realmente, sem exagero algum,
mas sem malícia. Então a alguém tereis de referir-vos
que amou bastante, embora sem prudência;
a alguém que não sabia ser ciumento, mas, excitado, cometeu excessos,
e cuja mão, tal como o vil judeu, jogou fora uma pérola mais
rica do que toda sua tribo; a alguém com olhos vencidos e que
embora pouco usados aos sentimentos moles, maior
número de gotas derramaram do que as árvores da Arábia
fazer soem com sua goma medicinal.
Contai-lhes isso tudo. E também que em Alepo, certo dia,
um turco de turbante e malicioso bateu num

³³“the honesty of her grief shocked me, as we had never had any dog”

³⁴ “I swear that I didn’t. Perhaps I live several lives at once. Perhaps I wanted to test you. Perhaps this bench is a dream and we are in Saratov or on some star”

veneziano e em termos baixos falou do Estado,
e que eu, pela garganta detendo aquele cão circuncidado,
o feri deste modo, assim... assim..."
(Ato V, Cena II)³⁵

O discurso final não só mostra a vontade de Otelo de ser lembrado após sua morte como o famoso e habilidoso general que foi, mas também o arrependimento por ter matado sua amada esposa. Ao suicidar-se com a mesma arma que uma vez usara para matar o inimigo turco e defender seu estado, Otelo vê a si mesmo como o inimigo, o estrangeiro e o monstro que precisa ser morto.

Fazendo novamente um paralelo com o conto de Nabokov, mais especificamente, no que diz respeito ao sentimento do narrador em relação à esposa, nota-se que este no começo do conto aparenta estar em um estado de negação ou de fuga da realidade. Mais adiante na história, precisamente no momento em que a esposa conta ao seu marido que o havia traído, a reação do narrador é semelhante, como pode ser visto no seguinte fragmento: "Seria tedioso me perder nas diferentes fases pelas quais passei antes de aceitar finalmente a primeira versão de seu atraso. Eu não falei com ela e fiquei um bom tempo sozinho" (NABOKOV, p.247).³⁶

Ainda no mesmo parágrafo, o narrador sem aparente mudança de sentimento quanto à traição da esposa a leva para uma praia:

Eu deixei de visitar a maioria dos nossos amigos em comum porque tinham perdido todo o interesse em meus assuntos de passaporte e pareciam ter virado vagamente adversos. Eu compus vários poemas. Eu bebi todo o vinho que pude. Eu apertei-a um dia no meu peito gemendo, e fomos por uma semana para Caboule e deitamos sobre as pedrinhas redondas de cor rosa da estreita praia"(NABOKOV,p.247).³⁷

O que segue é o suposto retorno de ambos os personagens ao apartamento

³⁵"I pray you, in your letters, when you shall these unlucky deeds relate, speak of me as I am; nothing extenuate, Nor set down aught in malice: then, must you speak of one that lov'd not wisely but too well; of one not easily jealous, but, being wrought, perplex'd in the extreme; of one whose hand, like the base Indian, threw a pearl away richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes Albeit unused to the melting mood, drop tears as fast as the Arabian trees their medicinal gum. Set you down this; and say besides, that in Aleppo once, where a malignant and a turban'd Turk Beat a Venetian and traduc'd the state, I took by the throat the circumcised dog, and smote him thus."

³⁶ "It would be tedious to niggles the different stages through which I passed before accepting finally the first version of her delay. I did not talk to her and was a good deal alone."

³⁷ "I ceased visiting most of our mutual friends because they had lost all interest in my passport affairs and seemed to have turned vaguely inimical. I composed several poems. I drank all the wine I could get. I clasped her one day to my groaning breast, and we went for a week to Caboule and lay on the round pink pebbles of the narrow beach."

que residiam, onde o narrador ao voltar para casa após ter conseguido os vistos para fugir rumo à América descobre que sua mulher o deixou. Nos parágrafos seguintes, o narrador não conformado com o ocorrido vai ao encontro de amigos que possuía em comum com sua esposa na tentativa de achar respostas sobre o sumiço repentino dela. O narrador personagem então deixa passar para o leitor a ideia de que sua esposa mentia constantemente e que ele próprio questionava as histórias que ela havia contado para ele, inclusive sobre a traição.

As ‘mentiras’, que na verdade são traduzidas nas diversas histórias ditas ao narrador pela esposa, à medida que são contadas desmentem as versões anteriores. Para Rutsala (2011), o que realmente acontece é que: “a mulher do narrador escapa continuamente o entendimento dele e do leitor; quanto mais parecemos aprender sobre ela, menos sabemos.” (p. 40).³⁸ Sendo assim, é muito difícil afirmar se a esposa dele o traiu ou não.

Mesmo assim, como visto até aqui, a intertextualidade é uma peça chave no conto e o paralelo com *Otelo* tem seu possível desfecho no último e enigmático parágrafo do conto, em que o leitor depara-se novamente com uma intrigante referência à obra de Shakespeare:

Mas, *que pena*. Dane-se sua arte, eu estou terrivelmente infeliz. Ela não pára de andar pra lá e pra cá onde as redes marrons estão espalhadas para secar nos blocos de pedra quentes e a mancha de luz da água brinca do lado de um barco de pesca ancorado. Em algum lugar, de alguma forma, eu cometi um engano fatal. Há minúsculos pedaços pálidos de escamas de peixe quebrados, brilhando aqui e ali nas malhas marrons. Tudo pode acabar em Aleppo, se eu não tiver cuidado (NABOKOV, p. 249).³⁹

Se observado com atenção, nota-se que são feitas referências ao que parece ser uma praia, pelo uso das palavras ‘rede’, ‘água’ e ‘barco de pesca’, último cenário em que a esposa do narrador é mencionada no conto, junto da presença dele. Ainda no mesmo parágrafo, é utilizado o pronome feminino ‘ela’, provavelmente fazendo referência à mulher.

³⁸“the narrator’s wife continually evades his and the reader’s understanding; the more we seem to learn about her, the less were all know.”

³⁹“*Yet the pity of it*. Curse your art, I am hideously unhappy. She keeps on walking to and fro where the brown nets are spread to dry on the hot stone slabs and the dappled light of the water plays on the side of a moored fishing boat. Somewhere, somehow, I have made some fatal mistake. There are tiny pale bits of broken fish scales glistening here and there in the brown meshes. It may all end in Aleppo if I am not careful.”

Ligando esse jogo de palavras com as referências feitas através do título do conto e da frase “*Yet the Pity of it*”, que também é encontrada em *Otelo* quando este está prestes a matar sua esposa, conclui-se que o parágrafo pode ser considerado uma confissão de assassinato e um possível arrependimento. Em outras palavras, o narrador, profundamente atormentado pela traição da esposa acaba levando-a para um passeio à praia e comete o terrível erro de matá-la, o que completaria o intertexto com *Otelo*.

Passaremos agora a examinar as implicações no ato de leitura e as implicações para a crítica decorrentes da escrita metaficcional. Destacaremos as articulações do narrador e, particularmente, o papel do leitor na decodificação da mensagem e na ‘(re) construção’ do sentido do texto. Também examinaremos o papel do leitor frente a exposição do discurso crítico.

4. CAPÍTULO III

Como observado no capítulo anterior, a metaficção se apresenta no conto por meio de diversos recursos, como a utilização do estilo epistolar e a intertextualidade com a peça teatral, assim como na construção ambígua de personagens e de suas falas. No entanto, a metaficção torna-se ainda mais evidente através de inserções do discurso crítico, em que são feitos comentários a respeito da criação do texto literário ou que refletem o processo de construção da história. Cabe, então, a este capítulo analisar as possíveis implicações do uso desses artifícios na construção da narrativa, onde serão explorados os encadeamentos da metaficção no ato da leitura e na crítica literária.

4.1. IMPLICAÇÕES NO ATO DA LEITURA

Strandberg define '*That in Aleppo Once...*' como: "uma das mais intrigantes excursões do mágico mestre em seu perverso playground de significados indeterminados [...]" (STRANDBERG, 2000, p.189)⁴⁰. De fato, entender ou até mesmo resumir a história desse conto é uma tarefa difícil devido a sua complexidade. Essa complexidade se dá possivelmente devido à ambiguidade gerada pelo uso da metaficção, consequentemente, ocasionando uma multiplicidade de interpretações e gerando um conflito entre o que é real e o que é ficção.

Em referência a esse tipo de texto carregado de metaficcionalidade, autores como Waugh, Bernardo, Lodge, Hutcheon e outros apontam para o surgimento de um novo papel para o leitor. Sobre o tópico, Hutcheon comenta que os textos repletos de metaficção se direcionam ao "leitor, forçando-o a enfrentar sua responsabilidade pelo texto que está lendo, o dinâmico "heterocosmo" que está criando através dos referentes fictícios da linguagem literária." (1980, p.138)⁴¹. A responsabilidade do leitor para com o texto lido é um processo de co-participação em sua produção. Gustavo Bernardo (2010) explica que a metaficção quebra a ilusão que costumeiramente é expressa de que o escritor e o leitor são seres totalmente distintos, dissolvendo assim a separação do escritor e do leitor.

⁴⁰"one of the master magician's most puzzling excursions into his perverse playground of indeterminate meanings [...]"

⁴¹"reader, forcing him to face his responsibility for the text he is reading, the dynamic 'heterocosm' he is creating through the fictive referents of literary language"

Os escritores modernos, de acordo com Hutcheon, “podem rejeitar uma relação do século XIX com seu leitor, baseada na convenção da apresentação onisciente de um espelho da realidade empírica” (1980, p.138)⁴². Estando agora oferecendo aos seus leitores “um relacionamento baseado em um espelhamento do processo real em que ele está engajado naquele momento enquanto põe a caneta no papel - o processo de trazer à vida os mundos fictícios de sua imaginação com e através da linguagem” (1980, p.138)⁴³.

Em ‘*That in Aleppo once...*’, encontramos o processo de construção do conto explicitamente exposto, assim necessitando a ajuda do leitor para completar aquilo que não é dito, e interpretar seus diversos caminhos interpretativos gerados pela ambiguidade. Como analisado anteriormente, nas primeiras linhas do conto o narrador personagem informa ao amigo que: “Eu tenho uma história para você” (NABOKOV, p.241) e mais à frente passa a fazer comentários críticos e autorreflexivos a respeito da escrita da própria história. Um desses momentos acontece quando o narrador critica o uso de um personagem em sua história ao aconselhar seu amigo: “Embora se você escrever, é melhor não fazer dele um médico, como esse tipo de coisa tem sido muito usado” (NABOKOV, p.249)⁴⁴.

Já no último parágrafo, como relatado na análise, o narrador finaliza sua história relatando possíveis acontecimentos anteriores ao final do conto e que possivelmente envolvem sua suposta esposa:

Mas, *que pena*. Dane-se sua arte, eu estou terrivelmente infeliz. Ela não para de andar pra lá e pra cá onde as redes marrons estão espalhadas para secar nos blocos de pedra quentes e a mancha de luz da água brinca do lado de um barco de pesca ancorado. Em algum lugar, de alguma forma, eu cometi um engano fatal. Há minúsculos pedaços pálidos de escamas de peixe quebrados, brilhando aqui e ali nas malhas marrons. Tudo pode acabar em Aleppo, se eu não tiver cuidado. Poupe-me, V. ∴ você estaria trapaceando com uma implicação insuportável se você tomasse isso como um título.(NABOKOV, p.249)⁴⁵

⁴²“may reject a nineteenth-century relationship with his reader, one based on the convention of omniscient presentation of a mirror of empirical ‘reality’”

⁴³“a relationship based on a mirroring of the actual process in which he is engaged at that moment as he puts pen to paper- the process of bringing to life the fictive worlds of his imagination in and through language”

⁴⁴“although if you write it, you had better not make him a doctor, as that kind of thing has been overdone”

⁴⁵“Yet the pity of it. Curse your art, I am hideously unhappy. She keeps on walking to and fro where the brown nets are spread to dry on the hot stone slabs and the dappled light of the water plays on the side of a moored fishing boat. Somewhere, somehow, I have made some fatal mistake. There are tiny pale bits of broken fish scales glistening here and there in the brown meshes. It may all end in *Aleppo*

Na passagem citada, o leitor mais atento perceberá a intertextualidade, outro recurso metaficcional, com *Otelo* em '*Yet the pity of it*', e uma advertência que faz referência ao título do conto, também retirado da peça Shakespeariana. Como sugerido previamente na análise, a intertextualidade com Shakespeare revela a interpretação de que a esposa do narrador possivelmente tenha sido assassinada. Entretanto, a '*unbearable implication*' dessa intertextualidade é o desmascaramento do fazer artístico do narrador, que ao criticar seu processo de escrita afirma a ficcionalidade de sua história dentro do universo do conto.

Esses elementos exigem que o leitor trate o texto como ficção, criando e completando o mundo ficcional que lhe é apresentado. Segundo Hutcheon, "ao lembrar o leitor da identidade do livro como artifício, o texto parodia suas expectativas, seu desejo de verossimilhança, e o obriga a perceber seu próprio papel na criação do universo da ficção" (1980, p.139)⁴⁶. As expectativas no conto residem no formato do texto, que é escrito como uma carta, na verossimilhança que o uso do gênero epistolar costuma passar e na relação clara entre destinatário e remetente. Entretanto, essas expectativas são quebradas muito cedo no conto através da adição do efeito de ambigüidade ao longo da história.

Mesmo afirmando a ficcionalidade da história do narrador e abrindo caminhos para a hermenêutica, a inserção de comentários autorteflexivos e a intertextualidade não são os únicos responsáveis por gerar ambigüidade, ou o conflito entre realidade e ficção. Um conjunto de outros fatores também estaria por trás da construção desse efeito. Um deles está ligado ao desdobramento da ficção, pois ao adicionar outras camadas de ficção ao conto, como a carta e as diversas histórias contadas pela suposta esposa do narrador, a distinção entre o que é realidade dentro da história e o que é ficção transfigura-se em uma tarefa difícil.

Esse conflito é intensificado pela duvidosa identidade do narrador personagem e de todos os personagens introduzidos por ele. Segundo Strandberg (2000), algo muito forte no conto de Nabokov é a quantidade de contradições ditas pelo narrador personagem da história. Muitas dessas contradições envolvem a própria existência da esposa do narrador, como visto em: "embora eu tenha

if I am not careful. Spare me, V.: you would load your dice with an unbearable implication if you took that for a title."

⁴⁶"by reminding the reader of the book's identity as artifice, the text parodies his expectations, his desire for verisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of fiction"

documentos para provar o matrimônio, eu estou certo agora de que minha esposa nunca existiu” (NABOKOV,p.241). E, também através da caracterização da personagem, quando o narrador compara sua esposa com “o nome de uma ilusão” (NABOKOV, p.241) ou como uma “personagem em uma história” (NABOKOV,p.241).

Podemos acrescentar a essas contradições as diferentes versões da suposta esposa sobre seu breve desaparecimento na história. O narrador inicia a descrição da primeira versão comentando que: “seu conto parecia um pouco nebuloso, mas perfeitamente banal” (NABOKOV, p.245)⁴⁷. Nessa versão, a personagem conta que havia se juntado com um grupo de refugiados e esperava que seu marido a encontrasse. Posteriormente, a personagem desmente a primeira versão contando que havia “se hospedado por várias noites em Montpellier com um bruto de um homem que conheci no trem” (NABOKOV, p.245)⁴⁸. Após algum tempo, uma terceira e última versão é contada quando a suposta esposa comenta com seu marido que “‘Você vai me achar louca’, disse ela com veemência que, por um segundo, quase fez dela uma pessoa real, ‘mas eu não - eu juro que não. Talvez eu viva várias vidas ao mesmo tempo. Talvez eu quisesse testar você’” (NABOKOV, p.247).⁴⁹

Além da sobreposição de histórias, o efeito da ambiguidade é intensificado pelo uso de palavras como ‘*tale*’, sugerindo a ficcionalidade da história contada pela personagem, e ‘*real*’ reforçando a interpretação de que a esposa seja apenas um personagem ficcional dentro de uma ficção maior criada pelo narrador. Essa brincadeira com as palavras “chama a atenção do leitor abertamente para o fato de que ele está lendo palavras, palavras com suas diferentes texturas e significados” (HUTCHEON, 1980, p. 118).⁵⁰

A idéia da ficcionalidade da personagem dentro do universo do conto é reforçada através da intertextualidade como escritor russo Tchekhov e seu conto ‘*The Lady with the Dog*’ (1899), que expande a caracterização da personagem para fora do conto. A ligação entre Nabokov e Tchekhov é evidente, pois o escritor

⁴⁷“her tale seemed a trifle hazy, but perfectly banal”

⁴⁸“stayed for several nights in Montpellier with a brute of a man I met on the train”

⁴⁹“You will think me crazy,’ she said with a vehemence that, for a second, almost made a real person of her, ‘but I didn’t – I swear that I didn’t. Perhaps I live several lives at once. Perhaps I wanted to test you”

⁵⁰“draws the reader’s attention overtly to the fact that he is reading words, words with their different textures and meanings”

“certamente absorveu muito sobre o contar de histórias de Tchekhov,”⁵¹ (RUTSALA, 2011, p.3) e seu apresso por “*The Lady with the Dog*” foi expresso em seu livro *Lectures on Russian Literature*.

Através da análise, percebemos que, em ambas as histórias, podem ser encontradas referências feitas a um cachorro. Entretanto, na história de Nabokov, entram novamente as contradições do narrador ao falar do suposto animal: “‘O cão que ela falou, ’ o cão que nós deixamos. Não consigo esquecer o pobre cão. A honestidade de sua dor me chocou, pois nunca tivemos um cão.” (NABOKOV, p.243)⁵². Para Rutsala (2011), a personagem descrita pelo narrador seria o oposto de Anna Sergeyevna, nome da ‘*lady*’ que intitula o conto de Tchekhov. Ao comparar sua esposa com a personagem de Tchekhov, o narrador implicitamente reforça a ambiguidade da identidade ficcional de sua esposa.

Outra semelhança entre as histórias está na traição da esposa do narrador, tema explorado anteriormente nesse trabalho. As inúmeras versões contadas pela personagem deixam espaço para que o leitor pense sobre o texto e chegue a suas próprias conclusões quanto à interpretação do objeto de leitura. Sendo assim, “o ato de leitura torna-se um ato criativo, interpretativo que compartilha da própria experiência de escrever” (HUTCHEON, 1980, p.144)⁵³.

Com base no que foi apresentado, podemos concluir que se em textos metaficcionais, o escritor assume uma postura de autoconsciência quanto ao seu próprio processo de criação, é natural, portanto, que o leitor assuma um papel proativo na leitura das obras durante a construção de sentidos. Sendo a intertextualidade, o discurso crítico e a ambiguidade gerada pelo uso desses elementos, além das contradições e das camadas extras de ficção, formas de desafiar o leitor a procurar sentidos ocultos e completar as lacunas da história, ultrapassando assim o simples papel de leitor e tornando-se também, em certo grau, um escritor. Em suma, o uso da metaficção força o leitor a desempenhar uma função de co-participante na construção da história. Ao duvidar da veracidade das informações passadas pelo narrador, como os nomes dos personagens, os locais e

⁵¹“certainly absorbed a great deal about story-telling from Chekhov”

⁵²“‘The dog’ she said, ‘the dog we left. I cannot forget the poor dog.’ The honesty of her grief shocked me, as we had never had any dog.”

⁵³“the act of reading becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself. These fictions are about their own processes, as experienced by the reader’s responses”

as pessoas mencionadas, o leitor se vê às voltas com uma multiplicidade de interpretações.

4.3 IMPLICAÇÕES PARA A CRÍTICA

Durante o realismo, movimento artístico e literário que surgiu no século XIX, “as formas de ficção derivavam de uma crença firme em um mundo comumente experimentado, objetivamente existente da história” (WAUGH, 1984, p. 6)⁵⁴. Em oposição a esse mundo, a autora argumenta que os escritores modernos tentam se afastar cada vez mais de uma ‘realidade ordenada’.

Não é de surpreender, portanto, que mais e mais romancistas tenham vindo a questionar e rejeitar as formas que correspondem a essa realidade ordenada (o enredo bem-feito, a seqüência cronológica, o autor onisciente autoritário, a conexão racional entre o que os personagens ‘fazem’ e o que eles ‘são’, a conexão causal entre os detalhes superficiais e as profundas leis científicas da existência) (WAUGH, 1984, p. 7)⁵⁵.

Essa rejeição gerou uma confusão momentânea entre críticos e alguns escritores no início dos anos 70. Esses estudiosos estavam acostumados a interpretar o mundo e a arte através dos padrões do realismo. Entretanto, ao rejeitar a parâmetro do realismo e voltar-se para a própria forma da ficção, os escritores descobriram uma nova forma de representar e encarar o mundo contemporâneo. Esta forma seria a de encarar a realidade como uma ‘construção’. Com isso, críticos literários e escritores lentamente passaram a entender que “embora as suposições sobre o romance baseado em uma extensão de uma visão realista do século XIX possam ter deixado de ser viáveis, o romance em si está positivamente florescendo (WAUGH, 1984, p. 9)⁵⁶.

Devido às experiências com forma, estilo e linguagem, e as incertezas geradas pelo uso da metaficção, o florescimento de gêneros literários como o romance e o conto ainda levantava críticas devido à instabilidade que o uso do

⁵⁴“the forms of fiction derived from a firm belief in a commonly experienced, objectively existing world of history”

⁵⁵“It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the well-made plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the causal connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence)”

⁵⁶“although the assumptions about the novel based on an extension of a nineteenth-century realist view of the world may no longer be viable, the novel itself is positively flourishing”

artifício causava. Como resultado, muitos críticos falavam da ‘morte do romance’. Entretanto, como aponta Hutcheon, essa desaprovação “[...] com base na premissa da morte do romance, solipsismo e autodestruição, para não dizer “irrealista”, podem sugerir que algumas das categorias da crítica do romance estão sendo reveladas como inadequadas.” (1980, p.37)⁵⁷

Com o passar dos anos, foi compreendido que seria necessário rever não só como a crítica aborda o texto literário, mas quem seriam os críticos que analisam os romances e contos. De acordo com Mark Curie, escritores necessitam com frequência trabalhar como críticos literários para se sustentarem financeiramente, sendo assim “[...] os escritores de ficção são também, por exemplo, os críticos que avaliam obras de ficção para os leitores de jornais” (1995, p.3)⁵⁸. E ainda mais importante para a metaficção, Curie completa, “críticos literários acadêmicos tem sido extremamente bem sucedidos como escritores de romances” (1995, p.3).⁵⁹

Esse fato citado acima nos ajuda a entender como surgiu o aspecto autorreflexivo nas obras de ficção, já que críticos literários, acostumados a analisar e destrinchar os textos de escritores estariam agora analisando suas próprias produções. Curie argumenta que “a fronteira entre a ficção e a crítica tem sido um ponto de convergência onde a ficção e a crítica tem assimilado as idéias um do outro, produzindo uma energia autoconsciente em ambos os lados” (1995, p.2).⁶⁰

Para o lado da crítica, esse pensamento implica na incorporação de traços da linguagem literária em sua própria voz, assim como a autoconsciência por parte dos críticos de que a crítica é construída, variavelmente, dentro do texto ficcional. E, por fim, a linguagem crítica passa a ser questionada quanto a sua eficácia ao se referir ao texto literário “objetivamente” e “autoritariamente”. Já para a ficção, entre as consequências da assimilação da crítica estão: a incorporação do pensamento crítico na narrativa ficcional, a autoconsciência “da artificialidade de suas construções” e um estudo quanto à relação entre a “linguagem e o mundo” (CURRIE, 1995, p.2).

⁵⁷“the largely negative reviews of much new metafiction on the basis of its being the death of the novel, solipsistic, and self-destructive, not to say ‘unrealistic,’ might suggest that certain of the categories of the novel criticism are being revealed as inadequate.”

⁵⁸“[...] the writers of fiction are also, for example, the reviewers who assess fiction for newspaper readers.”

⁵⁹“[...] academic literary critics have been increasingly successful as novelists [...]”.

⁶⁰“the borderline between fiction and criticism has been a point of convergence where fiction and criticism have assimilated each other’s insights, producing a self-conscious energy on both sides”

Sendo a autoconsciência uma das principais características do texto metaficcional, o autocriticismo surge como um efeito colateral. Em *“That in Aleppo once...”*, como analisado anteriormente, várias passagens refletem o discurso crítico. Um exemplo que ilustra essa temática se vê quando o narrador personagem pede a seu amigo que: “entretanto, se você escrever isso, melhor não fazer dele um médico, pois esse tipo de coisa já está ultrapassado” (NABOKOV, p.249). E também quando o personagem direciona o olhar dos leitores para o título do conto ao mencionar que: “você estaria trapaceando com uma implicação insuportável se você tomasse isso como um título” (NABOKOV, p.249).

Devido à inserção da crítica na narrativa literária, o ato da leitura em si mescla-se com o discurso da crítica. O leitor, que precisa ler o texto diversas vezes para entender e interpretar o objeto de leitura, participando na construção de significados do texto literário, ajudando o escritor a interpretar ou completar informações deixadas na escrita, apreende também uma perspectiva crítica em relação ao texto literário.

Ronald Sukenick, escritor e crítico literário, citado por Linda Hutcheon diz que “quando a consciência de sua própria forma é incorporada na estrutura dinâmica do texto, a teoria pode mais uma vez se tornar parte da história em vez dela” ⁶¹. O escritor prossegue argumentando que uma das funções da ficção dos tempos atuais é “[...] deslocar, energizar e re-encarnar sua crítica - literalmente reuni-la com a nossa experiência do texto” (SUKENICK *apud* HUTCHEON, 1980, p.144).⁶²

Em outras palavras, se a teoria está presente na própria história,

Então, novamente, a ficção que se estabelece, de fato constitui, seu próprio quadro de referência crítica, provavelmente não pode ser abordada de nenhuma outra maneira. O crítico, libertado da necessidade de quaisquer adereços externos para sua análise, precisa apenas se deleitar no texto e em sua própria libertação. Ele agora é leitor, escritor e crítico (HUTCHEON, 1980, p.152).⁶³

Em conclusão, o leitor que assume a função de ‘escritor’, também passa a atuar criticamente ao analisar os elementos de sua leitura. Isso é possível devido à

⁶¹“When consciousness of its own form is incorporated in the dynamic structure of the text, theory can once again become part of the story rather than about it”

⁶²“to displace, energize, and re-embody its criticism-to literally reunite it with our experience of the text”

⁶³“Then again, fiction which establishes, indeed constitutes, its own frame of critical reference can likely not be approached in any other manner. The critic, freed from the need for any external props for his analysis, need only revel in the text and in his own liberation. He is now reader, writer, and critic.”

autoconsciência e autocrítica do texto metaficcional, que inclui em seu próprio corpo a teoria literária, possibilitando ao crítico ou ao simples leitor analisá-lo sem o auxílio de outras ferramentas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do conto *“That in Aleppo Once...”*, revelou uma narrativa profundamente metaficcional, e essa metafictionalidade se manifesta através de vários recursos narrativos. Dentre esses, destacamos o uso de uma carta, outro gênero textual, para contar a história, a dúvida identidade e caracterização dos personagens, os jogos de palavras, a inserção do discurso crítico e autorreflexivo e as intertextualidades feitas com Tchekhov e Shakespeare.

Todos esses recursos combinados criam certas ambiguidades na história. Podemos ver claramente como o efeito aparece no conto quando nos deparamos com a dificuldade em identificar quais trechos da história contada pelo narrador personagem são verdadeiros no universo ficcional do conto. Muitos desses trechos envolvem a existência da esposa do narrador dentro do mundo relatado por ele assim como a própria veracidade das informações passadas pela personagem, devido às diferentes versões e pontos de vista dos acontecimentos descritos por ela.

Esses elementos geram implicações não somente para o ato da leitura, mas também para o leitor que se arrisca a aventurar-se em tais obras, e para a crítica literária. No ato da leitura, as ambiguidades geradas pela inserção da metaficção na narrativa provocam uma enorme multiplicidade de interpretações possíveis no conto que tornam o ato de leitura do texto uma tarefa complexa, que por sua vez, requer um leitor mais cooperante.

Muito da complexidade reside na constante dúvida entre o que é real e o que não é dentro do universo ficcional do conto, refletindo no conflito entre o real e o imaginário. Durante a análise, percebe-se que o leitor nunca tem certeza se certos personagens existem, se estão falando a verdade ou se são diálogos criados pelo próprio narrador e, ao chegar ao final, é difícil desenhar uma conclusão, pois a narrativa permanece aberta.

Acrescentam-se a essa idéia, os comentários a respeito da própria narrativa, inseridos no conto. De acordo com Patricia Waugh, “[...] mostrando-nos como a

ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade em que vivemos dia a dia é igualmente construída, semelhante a 'escrita'" (1984, p. 18).⁶⁴ Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a ficção e a realidade se misturam dentro da ficção e se desdobram dentro dela mesma diante dos olhos dos leitores, o mesmo poderia ocorrer dentro da nossa realidade, que a todo o momento se mistura com a ficção.

Toda a complexidade no ato da leitura recai também no leitor, já que dele é demandado um papel mais ativo na leitura das obras. A metaficção, como mencionado durante a análise, é usada para mascarar informações importantes para a compreensão do conto. Assim, desafiando o leitor a procurar por seus conhecimentos de mundo literário, e a desempenhar uma postura ativa para conseguir navegar entre as várias camadas de sentidos presentes no conto. Através desse processo, o leitor desempenha uma função de construção da narrativa muito semelhante a do próprio escritor.

Com o uso da metaficção, os textos se tornam autoconscientes sobre sua identidade ficcional, expondo-se como um artifício. Dessa forma, os leitores precisam encarar o texto metaficcional com a uma ficção e tratá-lo como tal. Em "*That in Aleppo once...*" uma das maneiras de exposição da metaficção é a incorporação de comentários críticos sobre o processo de construção ficcional, possibilitando, assim, ao leitor também assumir a função de crítico, já que as ferramentas necessárias para exercer a crítica do texto estão incorporadas à obra.

Concluimos que Nabokov primordialmente constrói uma narrativa envolta em elementos metaficcionais, abrindo não só um leque de interpretações para sua história e causando assim confusão nos leitores mais experientes, mas também demandando desse leitor capacidades e experiências incomuns. Entretanto, "*That in Aleppo once...*" é apenas um dentre os inúmeros trabalhos de ficção que utilizam a metaficção e que merecem um estudo, pois estudar a metaficção é nada mais que investigar o processo de construção da narrativa, possibilitando então enxergar a identidade da natureza ficcional.

⁶⁴"(...) in showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live Day by Day is similarly constructed, similarly 'written'"

6. BIBLIOGRAFIA

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BADER, A.L. The structure of the modern short story. **National Council of Teachers of English**, Vol. 7, n.2, Nov. 1945.

TCHEKHOV, Anton. **The Lady with the Dog**. 1899. Disponível em: <<http://www.eldritchpress.org/ac/jr/197.htm>> Acesso em: 02 de março 2017.

CURRIE, Mark (org.). **Metafiction**. New York: Longman, 1995.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/meta->>Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: < <https://www.priberam.pt/dlpo/meta>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2696200023/aleppo-once.html>>Acesso em: 31 de janeiro de 2017.

FARIA, Zenia. **A metaficção revisitada**: uma introdução. Revista Signótica, Goiás, Vol.24, n.1, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/18739/12292>>. Acesso em: 21 de março de 2017.

FERNANDES, Gisèle M. “**O pós-modernismo**”. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox**. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. **A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction**. London and New York: Routledge, 1988.

INFOPEDIA. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/meta->>Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

LODGE, David. **The art of fiction**. Londres: Penguin, 1992.

REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MAY, Charles E., Ed. Short Story theories (1969). Ed. Ohio Univ. Press, 1976.

McHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. London and New York: Routledge, 1994.

NABOKOV, Vladimir. **Speak, memory: An Autobiography Revisited**. New York: Vintage Books, 1951.

_____. **Lectures on Russian Literature**. Mariner Books: 1981.

_____. "That in Aleppo Once..." In: UPDIKE, John and KENISON, Katrina (eds.) **The best American short stories of the century**. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 2000, p 241-249.

RUTSALA, Kirsten. **Nabokov's dialogue with Tchekhov**: Ladies with and without dogs. 2011. Disponível em: <<http://revistes.ub.edu/index.php/AFLM/article/view/2240>> Acesso em: 10 de março de 2017.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

STRANDBERG, Victor. Nabokov and the "prism of art". In: KELLMAN, Steven. MALIN, Irving (Org.). **Torpid Smoke**: The stories of Vladimir Nabokov. Rodopi Bv Editions: 2000.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Methuen, 1984.